

第19章 明治の浄瑠璃『壺坂靈驗記』における「生き返り」：選ばれた「伝統」と人気の要因

著者	細田 明宏
雑誌名	日本の語り物 口頭性・構造・意義
巻	26
ページ	285-297
発行年	2002-10-31
その他のタイトル	Chapter 19 Meiji no joruri 'Tsubosakareigenki' ni okeru "ikikaeri": Erabareta "dento" to ninki no yoin
URL	http://doi.org/10.15055/00005380

明治の浄瑠璃『壺坂霊験記』における「生き返り」

— 選ばれた「伝統」と人気の要因 —

細田 明宏

はじめに

- 1 浄瑠璃における登場人物の生き返り
- 2 『壺坂』における「伝統」
- 3 『壺坂』の人気の要因

おわりに

はじめに

義太夫節の浄瑠璃（以下、原則として「義太夫節の浄瑠璃」を単に「浄瑠璃」と表記する）は近世期に成立した芸能であり、人形浄瑠璃や素浄瑠璃という上演形態で親しまれている。浄瑠璃は近代に入ってから盛んに上演されているが、上演される演目のほとんどは近世期のものである。明治以降の新作浄瑠璃で、繰り返し上演される演目は数えるほどしかない。新しい浄瑠璃を作る試みは明治以降にもなされたが、その多くは人気を得るには至らなかったのだ。

その中であって明治の作品である『壺坂霊験記』¹⁾（以下、『壺坂』）は異例の高い人気を得ており、さまざまな場や上演形態で親しまれている。近世期のものも含めたすべての演目の中でも、現在最も上演頻度が高いうちの一つなのである。

これほど幅広く上演されている²⁾浄瑠璃は、すべての演目を見わたしてみてもそう多くはない。『壺坂』は、明治の新作浄瑠璃でありながらすべての浄瑠璃を代表する作品となっているという、ユニークな存在なのだ。

本稿の第1節では、このような『壺坂』の、近世期の浄瑠璃との違いを指摘した。第2節では、成立過程およびその時代背景から、それまでの浄瑠璃とは異なる『壺坂』が、その当時どのような意味をもっていたのかを検討し、作者の意図を考察した。さらに第3節では、『壺坂』が近世期の浄瑠璃以上に人気がある理由について、浄瑠璃を口承文学と見ることによって考察を行う。

1 浄瑠璃における登場人物の生き返り

この節では、『壺坂』の、近世期の浄瑠璃と異なる性格を考察する。まずはじめに現行の『壺坂』（以下、『現行』）のあらすじを紹介しよう。

『現行』あらすじ（下線部〔後述〕は原文³⁾のまま）

盲目の沢市は、毎夜外出する妻のお里に間男の疑いを持ち問いつめるが、実は自分の目を治すために壺坂寺に日参していたと知ってお里に詫び、夫婦共に寺に参籠する。お里を家に帰し寺に独り残った沢市は、どうせ目は明くまいと絶望し谷に投身する。寺に戻ってそれを知ったお里も後を追って投身する。そこへ観音が登場し、沢市に「お前は前生の業により盲目となった。兩人とも今日までの命だが、妻の貞心又は日頃念ずる功德にて寿命を延ばす。此上はいよ〜信心渴仰して、三十三所を順礼なし、仏恩報謝なし奉れ」と告げる。夫婦は生き返り、その上沢市の目も明いた。

この物語の一つのポイントは、一度死んだお里と沢市が五体満足で生き返ることであろう。しかし、このことこそが近世期の浄瑠璃ともっとも大きく異なる点である。以下で検討する結論を先取りしていえば、近世期の主要な浄瑠璃においては、一度死んだ人間が生き返ることとはないのだ。

国立劇場芸能調査室編の『浄瑠璃作品要説』（全8巻。以下、『要説』）⁴⁾は、各巻ごとに特定の浄瑠璃作者の作品を網羅的に取り上げた資料集である。義太夫節時代の幕を開いた近松門左衛門の作品は取り上げられていないが、浄瑠璃が隆盛期を迎えてから近世後期までの主要な作品が収められているため、近世期の浄瑠璃の全体的な傾向を知ることができる。

『要説』を用いて、浄瑠璃に登場する人物が一度死んだ後にまた生き返ることがあるかどうかを調べよう。ここで生き返るとは、死んだ人物が生前と同じ人物としてよみがえることをいい、神仏など人間以外の存在に生まれ変わる場合や、死後に亡霊として現れたり体の一部のみが活動（切られた首がしゃべったりすることなど）したりする場合は含まない。『要説』に収められている全328作品を対象に、それぞれの作品についてまず「主要登場人物一覧」の表により登場人物の生死の状態を確認し、生き返ったと思われる事例をピックアップした。

このような方法で調べた結果、一度死んだ登場人物が生き返ったのは328作品中、7作⁵⁾（全体の2.1%）のみであった⁶⁾。これらの中には、生き返ってもそれが一時的な仮の状態（すぐにまた死んでしまう）であるものも2例⁷⁾含まれている。生き返りの描かれた浄瑠璃の上演頻度は決して高くない。上記の7作品のうち、現在も上演されるのは『祇園祭礼信仰記』と『蝶花形名歌島台』のみであり、そのいずれにおいても、生き返りが描かれているのはそれほど重要な場面ではないし、上演されることも少ない。

つまり近世期の(義太夫節の)浄瑠璃では、一度死んだ登場人物が生き返ることはまれであり、そのような場面が描かれている作品は浄瑠璃全体の中では上演頻度も高くなく、それほど目立つ存在ではない⁸⁾。いいかえれば、近世期の浄瑠璃に描かれる世界においては、死んだ人間が生き返らないことが暗黙のルールとなっていたということである⁹⁾。

義太夫節に先立つ古浄瑠璃や近松門左衛門の初期の作品では生き返りがしばしば描かれた。しかし、古浄瑠璃から義太夫節へと、時代が下るにつれ浄瑠璃には生き返りが描かれなくなっていくのである。ところが、さらに時代の下った明治に、神仏による生き返りが描かれた『壺坂』が生まれ、しかも幅広い人気を得ている。これは時代の流れに逆行した、奇妙な現象に思えないだろうか。

テキストの内容にのみ注目しては、この現象をうまく説明することはできないだろう。テキストの置かれた環境、すなわち聴衆や時代背景を考慮しなければならないのだ。次節では、『壺坂』が成立した時代背景を検討することで、『壺坂』に見られる新しい性格が成立当時どのような意味を持っていたのかを考えたい。

2 『壺坂』における「伝統」

2-1. 成立の過程

まずはじめに『壺坂』の成立の過程を確認しておこう。『壺坂』はその名の通り、西国三十三所観音霊場の一つである壺阪寺にまつわる霊驗譚が元である。ただし、霊驗譚から直接浄瑠璃が作られたのではなく、その間に生人形という見世物が介在している。生人形とは、あたかも生きているかのような細工を施した等身大の人形のことだが、幕末期から明治半ばにかけて、その生人形を用いた見世物がたびたび興行され、人気を集めていた。

明治4(1871)年2月から東京・浅草奥山で、西国三十三所にまつわる霊驗譚を題材とした『西国三十三所観音霊驗記』という生人形の興行が行われ、大人気となった。この生人形は、明治12(1879)年2月からは大阪・千日前で興行したが、まともな記録的な大当たりをとった(倉田1980、26)。そこで、大阪におけるその人気を当て込んだ浄瑠璃が作られた。明治12年10月に大阪・大江橋の席で初演された人形浄瑠璃『西国三拾三所 観音霊驗記』がそれである。

実は『西国三拾三所 観音霊驗記』には、元になった作者不詳の台本があった(石割1932、24)。つまり作者不詳の台本(以下、『原作』)が、改作されて『西国三拾三所 観音霊驗記』(以下、『一次』)となったのだ。

『西国三拾三所 観音霊驗記』は、再演の機会にめぐまれず、さらに改作されて明治20(1887)年2月に大阪・彦六座で『観音霊驗記 三拾三所花野山』(以下、『現行』)として

初演された。これは人気をえてしばしば再演されたが、次第に壺阪寺のくだりのみが独立して上演されるようになり、今に至っている。

この二度にわたる改作を行ったのは、『一次』および『現行』の作曲者である豊沢団平の妻、加古千賀である（一部には作曲者団平の手も加えられている）。つまり、作者未詳の『原作』を千賀が明治12年と明治20年の2度にわたって改作したのが『一次』と『現行』なのである（石割1932、24）。

さて、このような成立の流れの中で『壺坂』の性格を考えるためには、詞章を比較してみることが必要になる。幸いなことに、今日目にすることのできない『原作』と『一次』（沢市が谷に飛び込むところまでのみ）の詞章は、初演者の上演台本を調査した石割松太郎によって紹介されている。それによると、『原作』のあらすじは以下の通りである。

『原作』あらすじ

盲目の沢市は、毎夜外出する妻のお里に間男の疑いを持ち問いつめるが、実は自分の目を治すために壺坂寺に日参していたと知ってお里に詫び、夫婦共に寺に参籠する。お里を家に帰し寺に独り残った沢市は、どうせ目は明くまいと絶望し谷川に投身する。寺に戻ってそれを知ったお里が嘆くところ、悪者が現れお里をさらおうとする。お里は抵抗するうちに谷間へ突き落とされる。谷底に沢市夫婦は気絶していたが、「沢市々々」という声に沢市が息を吹き返し振り返ると、観音が現れ「私は壺坂観音である。お前の眼病を平癒させ命を助ける」と告げた。お里も息を吹き返し、夫婦共に喜んだ。

また『一次』は、沢市が谷に飛び込んだ後の詞章は失われているものの、明らかになっている部分を見る限りでは『現行』とほぼ等しい。つまり主要な改作はすでに『一次』成立の段階でなされていたのであり、『一次』と『現行』という二つの改作はひと続きのものだったと考えてよいだろう。そこで以下では、『原作』と『現行』との詞章を比較しながら、『一次』および『現行』が成立する際に行われた改作について考察することにしよう。

2 - 2. 改作の方向性

さて、『原作』のあらすじを見ると、谷に飛び込んだ沢市夫婦は一時気絶していたのみで、実は死んでいなかったということがわかる。『原作』は、一度死んだ人間は生き返らないという近世期の浄瑠璃の常識から外れてはいなかったのだ。そしてこれが、『現行』では一度死んだ後に生き返るように書き改められているのである。

さらに、沢市が谷に飛び込んだことを知った後のお里の行動に注目しよう。『原作』では、お里は悪者にからまれ、いわば不可抗力によって谷に突き落とされる。それに対し『現行』

では、お里は沢市に対する回向などの死者儀礼も行わずに、後を追って自ら谷に飛び込むように改められているのだ。

近世期の浄瑠璃においては、主要な人物が死を迎えると、必ず回向などの死者儀礼が行われるようすが描かれる。浄瑠璃に描かれる世界では、死者を成仏させるために行う儀礼はきわめて重要なのである。登場人物が死者を供養するために出家することも珍しいことではない。一度死んだ人間が生き返ることのない近世期の浄瑠璃においては、死は不可逆の過程である。そのため、登場人物が死を迎える場面では最も濃密な描写がなされるのである。ところが『現行』では、お里は絶命した沢市のために念仏を唱えることすらせず、後追い自殺を図るにいたる。沢市への供養など全く考慮されておらず、これは近世期の浄瑠璃と大きく異なっている点である。

以上からわかるように、登場人物の生死に関する描き方において、『原作』と『現行』の間には大きな断絶がある。すなわち、近世以来の伝統にのっとった『原作』に対し、『現行』はそのような伝統からは外れている。いいかえれば、改作者の千賀は、『原作』に見られる近世的性格を否定・排除し、新たな性格を与えて『現行』という新しい浄瑠璃を作りだしたのである。

このことに明らかなように、千賀の行った改作には、ある方向性ないしは意図が感じられる。そこで以下では、その方向性ないし意図がどのようなものであったか、そしてそれはどのような意味をもっていたのかを検討しよう。ただし、これまで千賀がどのような理念や考えをもって創作活動を行っていたかは全く明らかにされておらず、したがって『原作』の改作に当たってどのような意図を持っていたのかもわからない。そこで、人々の『現行』に対する評価や、『一次』や『現行』が生まれた時代背景から考察を進めることにしたい。

2 - 3. 『壺坂』に対する二つの評価

ところで、『壺坂』の近世期の浄瑠璃とは異なる性格が論評の対象となることもある。そのような例として、まず牧村史陽のことは次にあげよう。

竹田出雲以後、次第にこれでもか、これでもかと筋を複雑怪奇にして見物の意表に出ることばかりを考えてきた浄るり界で、この『壺坂』ほど単純な(筋も節付けも)、誰にでもすぐ理解でき、しかも登場人物は観音さまを合わせてもたった三人、三十分ですべてがハッピーエンドという珍しい作品ができたということは、いまから思えば驚異といつてよい¹⁰⁾。

また、長野県飯田市に伝わる黒田人形では、観音が登場し沢市夫婦が生き返る場面は上演

されないのだが、そのことについて座員の Y 氏（男性）は次のように語った。

黒田（人形）は昔から、生き返るところをやらない。生き返るっていうのは（現実には）ないことだから。そこだけ雰囲気が違っちゃう。その前までは悲しい場面でやっていたのに、そこから急に（雰囲気が）変わっちゃっておかしい¹¹⁾。

牧村は、近世期の浄瑠璃は筋が複雑怪奇であると否定的に捉え、『壺坂』は単純な筋でわかりやすく、ハッピーエンドであることを肯定的に評価している。それに対し、黒田人形の座員 Y 氏は、『壺坂』に描かれた生き返りは現実にはあり得ないことであり、そこだけ急にハッピーエンドになっておかしい、と否定的な見方をしている。

『壺坂』に対する両者の評価は対照的である。しかしこれらの見方には、『壺坂』が近世期の浄瑠璃とは異なる性格を持つという認識が共通している。『壺坂』に対する評価が正反対になるのは、評価の基準が異なっているからなのだ。したがって千賀による『原作』の改作の意味を考えるためには、その当時に『現行』がどのように評価され得たのかを考える必要がある。

2 - 4. 改作当時の時代背景

浄瑠璃は、明治初年から、それまでには見られなかった価値観で捉えられるようになった。近代的な国家体制を整えようとする明治政府は、浄瑠璃を国民教化のために利用しようとした。明治5（1872）年には教部省の通達を受けた大阪府から大阪・文楽座に下された布令では、演劇や歌舞音曲は勸善懲悪が本分であるはずなのに、それをおごなりにして人心を惑わし風俗を乱しているとしていた。そして、演劇の類は勸善懲悪を旨として風俗の改良に貢献すべきであり、天皇に関する不穏当な部分や風紀を乱す部分は上演しないこと、演者は身を慎むべきことなどが言い渡されたのである（木谷 1929、89-90）。

さらに、浄瑠璃を国民文学として捉え、それにふさわしい内容を備えるべきだと主張する論者もいた。また一般に、人形浄瑠璃は低俗であるため子供に見せるのは好ましくないとの観念があった。さまざまな立場から、旧来の浄瑠璃には多くの問題点があり「改良」すべきとされたのである。

これらの捉え方は、浄瑠璃の世界にとっては、外部からなされたものだった。しかし、それは確実に浄瑠璃に携わる人々にも大きな影響を与えていったと思われる。たとえば明治5年の大阪府の布令も形式的に下されたわけではなく、翌6年には文楽座の楽屋に注意書きとして張り出され、座員に直接示されたのである（木谷 1929、89-91）。

ではここで、『壺坂』の2度の改作（明治12年および同20年）に近い時期に作られた、「浄

「浄瑠璃三業仲間」の規則を見てみよう。「浄瑠璃三業仲間」とは浄瑠璃語り、三味線弾き、人形遣いから成る団体(女流の演者も含む)で、そのうちの主だった人物が仲間取締人(または惣代)となっている(谷 2000)。明治8(1875)年(このときの名称は「浄瑠璃太夫同三味線弾人形遣組合」)、同13年、同15年の3度、大阪府知事宛てに設立願(全て東京大学教養学部図書館蔵)が出されているが、そのうちの明治13年の「浄瑠璃三業仲間申合規則」、および明治15年の「浄瑠璃三業仲間規約」には、次に引用するような前文(引用は明治13年のものだが、明治15年のものもほぼ同文)がある。

(浄瑠璃は)孝子忠君ノ外伝ヲ演シテ勤勉ノ心ヲ起サシメ高山流水ノ秘曲ヲ奏シテ快々ノ楽ミヲ尽サシム其事卑俗ト雖モ豈勸懲ノ一端ト云ハサルヲ得ン故ニ今同盟協同シテ苟ソメニモ淫奔ヲ談セス醜態ヲ演セス人ヲシテ義理人情ノアル処ヲ知ラシメ併セテ衛生ノ一ツニ供シ各自ノ言行ニ於テモ浮薄ヲ戒メ勤慎実直ナランコトヲ欲シテ此規則ヲ設ケ…
(谷 2000)

この当時、浄瑠璃の演者たちもまた、旧態を脱した「新しい」浄瑠璃を目指していたことが、ここに明らかに読みとれるだろう。『壺坂』の改作が行われたのは、外部の人のみならず、浄瑠璃に直接携わっている人までもが、浄瑠璃の新しいあり方を模索していた時代だったのである。

このような時代背景から見れば、千賀による『壺坂』の改作には、はっきりした方向性があると思われる。すなわちそれは、時代に求められていた新しい浄瑠璃を作り出そうとする試みだったのではないだろうか。

2-5. 選ばれた「伝統」

そのように考えると、『現行』で登場人物の生き返りが描かれるようになった意味を改めて解釈することが可能になってくる。

浄瑠璃の『壺坂』は、生人形を当て込んで作られたものであり、したがって壺坂寺の靈驗譚を直接に取り入れたのではないことは上に述べた。ところが千賀による改作には、元の靈驗譚に直接影響を受けたのではないかと思われる点がある。

『現行』では、観音が沢市に話しかける内容が『原作』に較べ大幅に増えており、靈驗譚としての性格が強められている。『原作』で観音は沢市を救済することのみを手短かに告げるのみなのに対し、『現行』では、第1節に掲げたあらすじからもわかるように、観音は救済の理由などをこまごまと述べるのである。

そこで、元の靈驗譚について調べてみよう。近世期の三十三所案内や霊場記の中で、沢市

開眼譚を取り上げているものはいくつかあるが、中でも享和3（1803）年刊の『西国三十三観音霊場記図会』（厚誉春鶯著）は広く流布したといわれている。ここでは、観音は沢市に次のようにいう。

なんぢ前生の業により座頭となり、千日詣りしても目を明けられないほど罪業は深かったが、いろいろ恨むので目を明けた。そのわけは、もしこのままにしておいたら一層心がゆがみ仏法に疎くなるだろうと、『沢一、沢一』と呼びかけたのだ。しかしまだ宿業が尽きないので、この上はいよゝ信心渴仰して、善根を積まなければまた仏罰を受けるかも知れない。ただちに三十三所順礼なして、仏恩報謝し奉れ²⁾（要約、ただし下線部は原文のまま）

これと『現行』のあらすじ（前掲）とを比較すると、下線部がほぼ同じであることに気付くだろう。千賀は、『原作』における観音のことばを書き換える際に、元の霊験譚によったのだと思われる。

改作の際に、元の霊験譚を参照したのではないかと思われる個所は他にもある。目が明いた沢市が、見慣れぬお里に「お前は誰」と問いかける趣向も、しばしば千賀の独創だとされるが、実はすでに『霊場記図会』に見られる。以上のことから、千賀が『霊場記図会』そのものを参照したかどうかは明らかではないものの、少なくとも『霊場記図会』かそれに近いストーリーの霊験譚を取り入れたことは確実だろう。その結果『現行』では、『原作』や生人形にもなかった観音のことばが、元の霊験譚そのままに語られることになったのだ。とすると、『現行』で生き返りが描かれるようになったのも、霊験譚としての性格を強調しようとしたからではないだろうか。

これは近世期の浄瑠璃とは全く逆の行き方である。近世期の浄瑠璃では、典拠となる歴史や事件をふまえながらも、そのストーリーそのままではなく、そこからいかに離れるかという趣向が凝らされるのが常であった（その結果、ストーリー展開がしばしば不自然になり、一部の人々に「複雑怪奇」と眉をひそめられることにもなった）。『現行』では、テキストの内容のみならず、その扱い方においても、近世的性格は否定されているのである。

つまり千賀は『原作』を改作するとき、その近世的性格を否定しながら、同時にそのルーツである霊験譚に立ち返って『壺坂』を作り直したのである。千賀がここで行おうとしていたことは、より古い伝統とのつながりの強調、いいかえれば浄瑠璃における「伝統の創出（発明）」（ホブズボウム 1992）だったといえるだろう。

そしてそのことにより、現在ではかなりの人が『壺坂』を「古い浄瑠璃」だと思いこみ、中には「中世的」だと誤解している人すらいるのである。おそらくはそのため、聴衆は『現行』の近代的な性格をあまり意識することがない。『現行』には夫婦愛や貞淑美など家庭に関わる近代的価値（牟田 1996）が描かれている（このことは稿を改めて詳しく論じたい）のだが、聴衆がそれに気付くことは少ないのだ。

3 『壺坂』の人気の要因

3-1. 浄瑠璃における物語の構造

さて、すでに述べたように『壺坂』は、すべての浄瑠璃の中でも高い人気を博している。この節では、浄瑠璃が聴衆にどのように受け入れられるかということを念頭に置きながら、その人気の高さの要因を、第一節であげた『壺坂』の特徴を考察することで明らかにしていきたい。そのためにまず、浄瑠璃の文学としての性質を改めて考察することからはじめよう。

浄瑠璃は、もともと太夫によって語られることを前提として作られている。また正本には作者名が明示されているが、どの浄瑠璃も作者の完全な創作によってうみだされたものではなく、先行文学や伝説、実際に起こった事件などによっている。典拠となったそれらの文学や事件は、広い意味で口頭で伝承された文学だといえる。

つまり浄瑠璃は、口頭で伝承された文学をふまえて作られた文学であり、口頭で演じられる文学である。したがって浄瑠璃は一種の口承文学 (literature orale; oral literature) だと考えることができる。

宗教学者エリアーデは、口承文学は神話の機能を引きついでおり、イニシエーション的構造を持つ、と主張する。「集団的記憶の中に生き残り、民間の聴衆の興味を引くためには、どのようなものであれ、すべての文学的テーマは、ある種の伝統的規範に応じなくてはならない」(エリアーデ 1975、76) ため、口承文学には、いったん死や苦難などの危機的状況を経ることで新たな人格を獲得するというイニシエーションのプロセスが認められるというのである。

沢市がいったん苦しみと死を経験した後に新たな存在に生まれ変わるという『壺坂』のストーリーには、エリアーデのいうイニシエーション的構造がはっきりと認められる。そしてこのことが、『壺坂』が「わかりやすい」とされ、多くの人に受け入れられる要因となったのではないだろうか。『壺坂』の「わかりやすさ」の要因が物語の構造のレベルに見られるのである。

3-2. 『壺坂』の「わかりやすさ」

近世期の浄瑠璃では、このようなわかりやすいイニシエーション的構造をとるものはまれだろう。しかし、たとえば長大な時代物の浄瑠璃にも多大な犠牲と苦難の末に目的を達成するという基本構造があるように、イニシエーション的構造は近世期の浄瑠璃にも見いだすことができる。

ただし近世の浄瑠璃の場合、聴衆は物語の一部始終を全て鑑賞するわけではない。『壺坂』は上演時間も1時間半弱と短く、一度に全て上演されることが多い¹³⁾が、近世期の浄瑠璃は全て上演するには数時間から十数時間かかることもあり、一段ないし数段のみの抜粋で上演されることがほとんどである。都市における興行としての人形浄瑠璃でも、すでに近世期から物語の結末部分は再演の際にしばしば省略されていた。また全ての段が上演されたときでも、聴衆がそれを最初から最後まで聞いていたわけではない。たとえば、発端部分である「大序」が上演されているとき、客席にはわずかな聴衆がいただけだった(井野辺 1991、105-6)のである。

つまり、浄瑠璃の世界になじんだ人々にとっては、一段ないし数段を聞くだけで充分楽しむことができるのであり、たとえ物語の終結部分が上演されなくてもどのような結末を迎えるのかはわかりきっている、もしくは、上演されない結末部分など浄瑠璃を楽しむ上では取るに足らぬことなのだ。このような人々は、浄瑠璃に関して「高いコンテクスト」(ホール 1983、81)を共有しており、浄瑠璃がどういう結末をたどるかを、はっきりとは知らないまでも何となくわかっている。それは、その浄瑠璃のストーリーを知識として知っているというよりは、物語の構造を体験的に習得しているからだと思われる。

もちろん浄瑠璃になじみのない人々にはこうはいかない。そのような人々にとって、上演されなかった部分はあくまで未知の領域なのであり、中にはなぜ途中で上演をやめてしまうのかと疑問の声を上げる人もいる。そのような人々に対し、現在ではほとんどの上演会場で、解説書が配布されていたり口頭でストーリーに関する解説が加えられたりしている。浄瑠璃に関して「低いコンテクスト」しか共有していないこれらの人々が、従来通り一部抜粋のかたちで浄瑠璃を楽しむためには、解説という情報の追加が必要(ホール 1983、81)なのである。

さて、なぜ『壺坂』が近世期の浄瑠璃よりも「わかりやすい」とされるのかは、もはや明らかだろう。上述したように『壺坂』は、そのイニシエーション的構造の全てが聴衆の前で上演される。それに対し近世期の浄瑠璃は、イニシエーション的構造を持つてはいるものの、それが聴衆の前で上演されるのはその一部のみであり、そのため浄瑠璃になじみのない人々にとっては「わかりにくい」のである。

近代に入ると、浄瑠璃の聴衆の層は広がり、それまで浄瑠璃になじみのなかった人々も客席に足を運ぶようになった。そのため、聴衆の間に共有された浄瑠璃に関するコンテクストは次第に失われるようになった。つまり、『壺坂』が近世期の浄瑠璃よりも「わかりやすい」というよりも、わかりやすかったはずの近世期の浄瑠璃が次第に「わかりにくい」とされるようになってきたのである。

つまりこんにちでは、単純なイニシエーション的構造を持ち、しかもすべてのストーリーが一度に上演される『壺坂』は、近世期の浄瑠璃に較べて「わかりやすい」のである。この「わかりやすさ」こそが、『壺坂』の人気の高さに関連があるのではないだろうか。

これまで『壺坂』の人気の理由としては、「作曲がすばらしいから」など、詞や曲の内容に答えが求められることが多かったように思われる。しかし、詞や曲が高く評価されていても全く人気のない作品もあり、また逆に詞や曲に対する評価が低くても人気のある作品もあるように、内容が人気に直結するわけではない。

作品の人気を考える上でより重要なのは、内容自体よりも、内容がどのように観客に受容されるかということである。そして、聴衆にとって「わかりやすい」ことは、その作品が人気を得るための一つの条件だとさえいえる。一般に、「わかりにくい」と評される浄瑠璃が幅広い人気を得ることはないだろうからだ。

つまり「わかりやすさ」こそが、『壺坂』が、すべての浄瑠璃のうちでも一、二を争うほどの人気を得た一つの要因だったのである。

おわりに

『現行』には、登場人物の生き返りが描かれているという、近世期の浄瑠璃と異なる特徴がある。『現行』は、加古千賀が、作者不詳の台本である『原作』を明治12年、20年の二度にわたり改作することで成立したが、『原作』にはこの特徴は見られない。『原作』は近世からの伝統にのっとった内容となっているのだが、千賀はそこに改作の手を加え、それまでになかったような性格の浄瑠璃である『現行』を作り出したのである。

千賀は改作の際に、ルーツである壺阪寺の霊験譚を参照したと思われる。このやり方は、元のストーリーからなるべく離れようとする近世的な方法とは正反対であり、千賀による改作が近世的伝統とは別の立場からなされたことがここにも示されている。

つまり千賀は近世的伝統を否定し、より古い伝統とのつながりを強調したのである。それは浄瑠璃における「伝統の創出(発明)」(ホブズボウム)というべきものであった。また同時に、改作によって『現行』には家庭に関わる近代的価値が描かれることになった。千賀は改作をすることで、伝統とのつながりを強調したと同時に、近代的な内容をも盛り込んだのである。改作当時、さまざまな立場の人が「新しい」浄瑠璃を模索していたが、千賀による改作はその一つの具体的な表れであり、その意味は決して小さくなかったといえるだろう。

さらに、浄瑠璃を口承文学と捉えることにより、『壺坂』の人気の要因を考えることができる。エリアードは口承文学はイニシエーション的構造を持つと主張したが、確かに浄瑠璃にもそれは当てはまる。ただ、『壺坂』は単純なイニシエーション的構造を持ち、ストーリーのすべてが上演されるのに対し、近世期の浄瑠璃が通常上演されるのは長大かつ複雑な物語の一部分のみである。

そのため、聴衆が浄瑠璃に関する「高いコンテクスト」(ホール)を共有していたときには「わかりやすい」とされた近世期の浄瑠璃も、近代に入って聴衆が共有するコンテクストが

次第に低くなると「わかりにくい」とされるようになったのである。反対に『壺坂』は、そのような人々にとっても「わかりやす」く、そのことが人気の一つの要因となったのである。

〔注〕

- 1) このほかにも『壺坂観音靈驗記』などさまざまな外題が用いられるが、本論では統一して『壺坂靈驗記』を用いる。
- 2) 『壺坂』はまた、人形浄瑠璃と近縁関係にある歌舞伎でもしばしば上演され、講談や浪花節などにも取り入れられた。このことも人気の幅広さを裏付けるだろう。
- 3) 日本名著全集『歌謡音曲集』（黒木勘蔵校訂 1929、同刊行会）所収の『卅三所花の山壺阪靈驗記』によった。
- 4) 正式な書名、掲載されている浄瑠璃の数および発行年は次のとおり。

『浄瑠璃作品要説〈1〉菅専助篇』（32 作品、1981 発行）

『浄瑠璃作品要説〈2〉紀海音篇』（50 作品、1982）

以上、国立劇場芸能調査室発行。

『浄瑠璃作品要説〈3〉近松半二篇』（55 作品、1984）

『浄瑠璃作品要説〈4〉竹田出雲篇』（28 作品、1986）

『浄瑠璃作品要説〈5〉西沢一風・並木宗輔篇』（46 作品、1988）

『浄瑠璃作品要説〈6〉為永太郎兵衛・浅田一鳥篇』（43 作品、1990）

以上、国立劇場芸能調査室編、国立劇場発行。

『浄瑠璃作品要説〈7〉江戸作者篇』（42 作品、1993）

『浄瑠璃作品要説〈8〉錦文流ほか篇』（32 作品、1999）

以上、国立劇場養成部芸能調査室編、日本芸術文化振興会発行。

- 5) 『仏法舍利都』、紀海音作、正徳 5（1715）年秋以前の作品（推定）（『要説〈2〉』94 頁）。秦川光としがらみは首を討たれる（第三）が、後に聖徳太子の供をして現れ、互いに不思議に生き返ったことを語る（第四）。『小栗判官車街道』、千前軒・文耕堂の合作、元文 3（1738）年 8 月 19 日大坂竹本座初演（『要説〈4〉』163 頁）。不寝兵衛は毒を飲んで死ぬ（第三）が、梅干しで解毒され生き返る（第四）。『本田善光日本鑑』、為永太郎兵衛作、元文 5（1740）年 4 月 10 日豊竹座初演（『要説〈6〉』24 頁）。善光の次男よし助は自ら腹に刀を突き立てて自害する（第四）が、仏の加護で蘇生する（第五）。『祇園祭礼信仰記』、中邑阿契・豊竹応律・黒蔵主・三津飲子・浅田一鳥の合作、宝暦 7（1757）年 12 月 5 日大坂豊竹座初演（『要説〈6〉』550 頁）。癩の発作や刀傷のため乳母侍従おちゑは絶命するが、是齋に薬を与えられ生き返る。しかし是齋と少しことばを交わしただけですぐにまた絶命する（第三）。『荒御霊新田神徳』、福内鬼外・森羅万象（森島中良）・二一天作の合作、安永 8（1779）2 月 8 日江戸結城座初演（『要説〈7〉』102 頁）。佐々木秀頼は毒死するが、新田大明神の靈験で幣帛が秀頼に替わって毒酒を受けたため、結局秀頼は無事だった（第八）。『納太刀嘗鑑』、紀上太郎・平原屋東作・松貫四の合作、安永 8 年 7 月 6 日江戸外記座初演（『要説〈7〉』262 頁）。殺された船橋勘太夫が後に生還するのを、人々は彼が大山石尊を信心しているおかげだと信じる（第十）。『蝶花形名歌島台』、若竹笛躬・中村魚眼の合作、寛政 5（1793）年 7 月 5 日大坂道頓堀大西芝居竹本座初演（『要説〈8〉』232 頁）。川を流れてきた傷だらけの大隅太夫の死骸に老女が錦の袋を当てると大隅太夫は息を吹き返すが、出産した後再度絶命する（十冊目）。

6) なおそのうちの2作(『小栗判官車街道』および『祇園祭礼信仰記』)は、生き返るきっかけとして別の登場人物から投薬や解毒というはたらきかけがある。つまり、いったん死んだ登場人物が生き返るものうち、神仏の霊験や加護などの超自然的な力がはたらいていると思われるのはそれらを除いた5作のみである。

7) 『祇園祭礼信仰記』および『蝶花形名歌島台』(共に前掲注参照)

8) 近松門左衛門の浄瑠璃ではどうだろうか。岩波書店より刊行された『近松全集』(全17巻、1985-96。以下、『全集』)に収められた浄瑠璃(ただし存疑作や添削した作品は含まない)の「梗概」の項で、登場人物が生き返ることがあるかを調べることにしよう。ただし、『全集』には「主要登場人物一覧」に相当するデータは掲載されておらず、主要登場人物の動きがすべて「梗概」に記されているとも限らないため、この考察は補足的なものにとどまる。

その結果、少なくとも8つの作品で登場人物の生き返りが描かれており、そのすべてが神仏などの超自然的な存在を背景にしているものであった(『出世景清』貞享2〔1685〕年〔推定〕竹本座、『女人即身成仏記』元禄4〔1691〕年〔推定〕京都宇治座、『大覚大僧正御伝記』〔『女人即身成仏記』の改作〕元禄4年〔推定〕竹本座、『天智天皇』元禄5年3月以前〔推定〕竹本座、『南大門秋彼岸』元禄12年5月9日以前〔推定〕宇治座、『日本西王母』〔『南大門秋彼岸』の改作〕元禄末年頃竹本座〔推定〕、『豊年秋の田』〔『天智天皇』の増補改作〕正徳5〔1715〕年9月10日竹本座、『賀古教信七墓廻』初演年末詳、竹本座)。ただしそのような作品は早い年代に集中している。そしてその上演はすべて近世期に途絶えている。

9) 死んだ人間が生き返ることは、現代の感覚からすれば超自然的な現象であろう。しかし、超自然的な現象すべてが浄瑠璃で描かれなくなるわけではない。それどころか、狐が人間に化けて活躍する『義経千本桜』をはじめ、代表的な浄瑠璃の重要な局面で超自然的な現象が描かれることも多い。

10) 牧村史陽 1966、『史陽選集 25 壺坂』史陽選集刊行会、5

11) 2000年4月8日、筆者の聞き取り調査による。

12) 『西国板東観音霊験記』(金指正三校注、1973、青蛙房)に収められた翻刻(底本には弘化2年刊本を採用)による。

13) 素人浄瑠璃や民俗芸能として伝わる地方人形座では、『壺坂』も近世期の浄瑠璃と同様に、一部分のみの上演も行われる。

〔引用文献〕

- 石割松太郎、1932、「豊澤團平の研究」、『演劇学』第1巻第1号：22-37(再録：1944、『文楽雑話』修文館)
- 井野辺潔、1991、『浄瑠璃史考説』風間書房
- エリアーデ、ミルチャ、1975、鈴木登美訳、「口承文学」、『エリアーデ著作集第13巻 宗教学と芸術』せりか書房：70-103
- 木谷蓬吟、1929、『文楽今昔譚』『道頓堀』編集部
- 倉田喜弘、1980、『明治大正の民衆娯楽』岩波書店
- 谷昌子、2000、『浄瑠璃三業仲間と因講——明治期の人形浄瑠璃』演劇研究会8月例会発表資料
- 兵藤裕己、1997、「口承文学総論」、『岩波講座日本文学史第16巻 口承文学Ⅰ』岩波書店
- ホール、エドワード・T、1983、宇波彰訳、『文化としての時間』TBSブリタニカ
- ホブズボウム、エリック、1992、「序論——伝統は創り出される」、ホブズボウム、テレンス・レンジャー編、前川啓治・梶原景昭ほか訳、『創られた伝統』紀伊國屋書店：9-28
- 牟田和恵、1996、『戦略としての家族——近代日本の国民国家形成と女性』新曜社